

*Revista de Literaturas Modernas*  
Vol. 46, N° 2, jul.-dic. 2016: 175-208

## **POESÍA Y TRADUCCIÓN EN *DIARIO DE POESÍA Y XUL***

*Poetry and Translation in Diario de Poesía and Xul*

**Anahí Diana MALLOL**

U. Nacional de La Plata-Conicet  
anahimallo@yahoo.com.ar

### **Resumen**

Una traducción, como teoría y como práctica es, ha dicho Meschonnic, también una poética. Tanto más si esta traducción, reflexión o práctica, se da en el marco de una revista de poesía que busca, por medio de su trabajo de traducción, delinear una tradición, unas elecciones estéticas, una identidad cultural o de grupo. El objetivo de este trabajo es analizar la teoría de la traducción y las traducciones efectivas en dos revistas argentinas que iniciaron sus actividades en los años 80, *Diario de Poesía y Xul*, en relación con las poéticas que se difundieron desde esas mismas formaciones. La elección de los autores a traducir, el modo de presentación de esas traducciones, las teorías sobre la traducción que aparecen en ellas bajo la forma de notas, introducciones, debates, ensayos, etcétera, son un capítulo, y no el menos interesante, de la no extinguida discusión entre neobarroco y objetivismo, discusión que, en esos años, era una discusión también por las relaciones entre poesía y política.

**Palabras claves:** poesía, traducción, poéticas, *Diario de Poesía, Xul*.

### **Abstract**

A translation, as a practice and as an experience, is, Meschonnic said, also an art of poetry. If this translation appears in a poetry review that looks for to design its tradition, its aesthetics, a cultural identity, much

more. The objective of this paper is to analyze the translation's theories and the translations in two poetry reviews of the 80's, *Diario de Poesía* and *Xul*, and its poetics. The choose of the translated authors, the kind of the translations, how these appears in the reviews, the translations theories involved in polemics, introductions, papers, essays, are a chapter, and not the less interesting, in the polemic between neo-baroque and objectivism, and this also a discussion between poetry and politics.

**Keywords:** poetry, translation, poetics, *Diario de Poesía*, *Xul*.

## Introducción

Una revista de poesía como objeto literario implica entre sus ideas subyacentes, implícita o explícita, consciente o inconscientemente, una teoría de la poesía. Si la revista va a publicar traducciones, conlleva también alguna teoría, explícita o implícita, de la traducción. Y de la tradición.

En el caso de las consideraciones que alentaron desde el inicio la concepción, producción y publicación de las revistas *Xul* y *Diario de poesía*, ideas diversas acerca de estas cuestiones se evidencian desde los primeros números y se confirman en los sucesivos.

*Xul* publica doce números en total, desde 1980 a 1997, a lo largo de los cuales confirma su preocupación por el tema de la traducción en el campo del trabajo poético.

Dice el editorial del número 1:

*Xul* no es un error de diagramación. Es una revista que se centra sobre la poesía, que trata de llevar adelante los problemas que ella presenta y dar una vía de expresión a la nueva actividad poética argentina [...]. De ahí el nombre de la revista, que engloba varios conceptos. El primero y más evidente, la figura de Xul

Solar, un creador argentino que logró dar carácter personal a su obra y a la vez concurrir esencialmente en el movimiento artístico mundial, sin copiar sus modelos y anticipándose en muchas de sus manifestaciones [2].

Y la tapa anunciaba, además de poemas del propio Xul Solar, poesía japonesa del siglo XX, y textos de Cesare Pavese, en “versiones” de Rodolfo Alonso y Alfonso Barrera.

El número 2 trae poemas de Pier Paolo Pasolini, en versión bilingüe, con versiones de Rodolfo Alonso, un artículo de Angel Rivero sobre poesía concreta, con poemas visuales sin traducir en idioma francés, ruso, japonés, inglés, y un poema traducido de Haroldo de Campos. El número 3, un artículo de Roland Barthes sobre el haiku, y haikus con versiones y notas de Fernando Rodríguez Izquierdo. Nos encontramos también con poesía medieval galaico-portuguesa, con introducción y versiones de Nahuel Santana.

En el número 4 hay una encuesta sobre la traducción (a la que responden Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde, Rodolfo Modern y Raúl Vera Ocampo) y en el número 9 la revista completa lleva por título “El espejo de la traducción” y se plantea como un número marcadamente monográfico o temático.

Como toda revista, *Xul* se presenta como un colectivo, con un director o editor responsable, en este caso Jorge Santiago Perednik, y colaboradores (Rodolfo Alonso, Reynaldo Jiménez, Jorge Ricardo, entre otros). Debido al funcionamiento propio de un colectivo no es posible saber con certeza qué decisiones, orientaciones, inclinaciones atribuir a cada uno. Sin embargo, aunque los editoriales no están firmados puede reconocerse sin dificultad en muchos de ellos un modo de redacción que los hace atribuibles a Perednik. En esta sección de la revista se manifiesta la mayor parte de las veces la elección del tema central del número en cuestión, se explica el motivo de esa

elección, y muchas veces también ese motivo, es decir, esa elección, entra en una polémica más o menos explícita con los artículos y notas de una publicación que funciona como su antagonista, *Diario de Poesía*, y que se publicó, con una continuidad excepcional, desde 1986 hasta 2012, contabilizando un total de 83 números<sup>1</sup>.

A este respecto se puede destacar del número 1 de *Diario de Poesía* que el primer nombre que se lee, al tope de la nota editorial del director, en la segunda línea de la bajada, en tapa, es el de Cummings, pero lo primero que se nos presenta de Cummings (el nombre de e. e. cummings se cita en minúsculas) no es un poema, sino un chiste. Es decir que *Diario* se presenta bajo la advocación de un poeta que escribió poemas tradicionales y otros absolutamente vanguardistas, que recibió numerosos premios pero cuyo nombre se escribe siempre con minúsculas, que escribió exaltados poemas de amor y crueles sátiras sociales, un poeta que afirma en uno de sus poemas más conocidos que quien preste demasiada atención a la sintaxis nunca sabrá lo que es besar de verdad, y que aparece en la publicación por medio de un chiste cuya gracia entera está basada en un problema sintáctico de ambigüedad lingüística: “¿Usted le pegaría a una mujer con un niño?, No, le pegaría con un ladrillo”.

Este antagonismo, que de alguna manera alienta un contrapunto entre ambas publicaciones y da cuerpo a lo que se ha vuelto ya un lugar común de la crítica (la polémica entre el neobarroco y el objetivismo, encarnado el primero por *Xul* y el segundo por *Diario*, y cuyos momentos álgidos están marcados por el número de *Diario de poesía* 4, dedicado parcialmente a dicha polémica), permite llevar a cabo un reordenamiento del canon literario nacional, con sus figuras, sus rescates, sus

---

<sup>1</sup> En el presente trabajo tomaremos en consideración la etapa de la publicación que coincide con la de *Xul*, es decir, desde el número 1 hasta el número 42.

omisiones, a la par que la delimitación de unos principios estéticos y unos gustos poéticos que caracterizarían a cada una de las publicaciones; propicia también la realización de una lectura crítica de muchos autores extranjeros, de sus diversos modos de aparición en el cuerpo de las revistas, y de las traducciones de sus textos.

En este sentido podemos notar que si bien ambas publicaciones ponen de manifiesto un carácter más o menos universalista, hay en *Xul* una tendencia más marcada en esa dirección. Dan fe de ello la cantidad de idiomas fuente que se encuentran a lo largo de sus 12 números, y que abarca una variedad tan amplia como japonés, portugués, sánscrito, griego, inglés, francés. Ello está en consonancia con la idea de la poesía como género hermético o erudito explicitada desde el primer número [Mallol 2014]. Dice Perednik en su artículo “La poesía en Argentina: una cuestión de existencia”:

[La poesía] ataca la palabra forzando sus sentidos usuales, cargándola de otros distintos, reflatando voces desusadas, inventando otras nuevas. Tras la ruptura el lenguaje poético se transforma en una clave y su comprensión en un problema. La función comunicativa es expulsada de escena y reemplazada por la nuda expresión. Ya no se pueden emitir mensajes destinados a ser recibidos: en el poema se habla una lengua distinta. En el poema implícitamente se dice: “esfuérzate hombre (si quieres entrar)”.

Sabido es que el esfuerzo necesario frente a las trabas formales y conceptuales finalmente no se produce y por eso, entre otras causas, no hay lectores. [*Xul*. 1980. 1: 25-26].

En tanto en *Diario de Poesía* se puede leer:

En cuanto a esta publicación de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente más fácil para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque **no necesariamente un erudito**, y nos propusimos crear para él un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su claridad u oscuridad. [Daniel Samoilovich. *Diario de Poesía*. 1986. 1: 2, la negrita es mía].

Estas diferencias ideológicas tanto por relación a lo que se concibe como poético y a la labor poética, cuanto a los lectores deseados y esperados, a la figura del poeta, a la especificidad del lenguaje poético y a otras cuestiones afines, afectará profundamente el modo de encarar y concebir la labor traductora en ambos casos. Esto es lo que el presente artículo se propone analizar.

### Teorías de la traducción

Haremos primero un recorrido por algunas de las teorías de la traducción más relevantes desarrolladas por destacados teóricos de la literatura y filósofos en los últimos años, a fin de realzar proximidades y disidencias con las ideologías traductorales presentes en las publicaciones objeto de nuestro estudio.

Muchos teóricos han destacado la falacia del enfrentamiento entre dos posturas que se presentan como antagónicas en la teoría de la traducción. Estas, que han sido planteadas en

diversas épocas y de diversos modos, pueden leerse como dominantes que subsumen las reflexiones en torno a la traducción bajo la forma de pares de oposiciones que sustentan las distintas teorías y prácticas de traducción: en primer lugar, teoría de la traducción versus práctica de la traducción, y dentro de ella: traducción literal versus traducción libre, original (texto fuente) versus versión (traducción, texto segundo, texto derivado), autor (creador original, artista) versus traductor (técnico, artesano), lengua extranjera versus lengua madre, fidelidad versus traición, lenguaje comunicativo versus lenguaje poético.

En los últimos años algunos entre ellos se han esforzado por proponer teorías alternativas que ayuden a pensar la traducción de manera más matizada y compleja, y también más próxima a la propia práctica traductora.

Tanto Meschonnic como Berman tratan, cada uno a su manera, de superar una visión acentuadamente bipolar.

Meschonnic presenta un programa político-poético de la traducción que podría verse resumido en los dos frases que sirven de título a ensayos suyos: “Olvidarse de Hegel, acordarse de Humboldt”, y “Continuar Humboldt”. Esto significa, en la concepción de Meschonnic, abandonar el principio de semantismo generalizado que ubica a la hermenéutica –es decir, la pasión por el sentido– *en el inicio* del acto poético, y abogar por una idea que conciba lenguaje y literatura, y aun lenguaje y vida, como un continuo escandido por el ritmo.

En Meschonnic el ritmo es el lugar en que un cuerpo se hace presente en el lenguaje, lo que quiere decir, no solo que el ritmo es un ritmo vital de respiraciones y tempos mentales, sino también una suerte de asiento de una identidad (lingüístico-vital): el ritmo es “eso que puede un cuerpo en el lenguaje, cuando se produce un sistema de discurso escrito tal que es a la vez máximamente, integralmente, subjetivado,

reconocible, específico, único, y está dotado de una actividad que continúa, más allá de sus condiciones de producción” [2007: 31-32]. Sus postulaciones obligan a repensar los conceptos de subjetividad, historicidad, y política. La subjetivación de un sistema de discurso es lo que configura el sujeto de un poema, y este sujeto es la invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Ello conlleva una política del sujeto, y una ética de la traducción. Es ese continuo, esa marca de lo singular en el lenguaje, es esa fuerza, lo que hay que traducir, es decir, esa dialéctica o tensión, por medio de una atenta escucha. Retomar al Humboldt de “La tarea del escritor de la historia” es no abandonar el sentido al gobierno del mundo por la teología en una hermenéutica absoluta, sino construir el sentido desde la historicidad como tarea. Hay, por lo tanto, que abrirse a una des-teologización total del pensamiento, y pensar la traducción desde una teoría crítica del lenguaje como conjunto.

Para Meschonnic el pensamiento del lenguaje conlleva seis paradigmas: 1. lingüístico; 2. antropológico; 3. filosófico; 4. teológico; 5. social; 6. político. Pensar desde uno solo de ellos, lo cual, según él, es característico de la compartimentación universitaria de las disciplinas heredera de Las Luces, autonomizar el pensamiento del lenguaje de estas categorías que juegan de manera conjunta, resulta en una reducción y empobrecimiento del pensamiento.

Hegel condensa en la *Fenomenología del espíritu* la concepción tradicional del signo al hacer de él no sólo la ausencia de la cosa, sino la muerte y el asesinato de la cosa en la conciencia. En esta concepción el signo se hace pasar por la naturaleza misma del lenguaje, por su esencia, cuando no es más que una representación posible del mismo. El signo como verdad del lenguaje no puede alejar ni el cuerpo, ni el ritmo, ni el continuo. Cuando el lenguaje está trabajado en y por la escritura, como



en el poema, obliga a pensar una corporalización del lenguaje, una individuación y subjetivación máximas del sistema de discurso, y el continuo se manifiesta como encadenamiento de una coherencia de ritmo-sintaxis-prosodia, como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. El reconocimiento del continuo es ya una revolución del pensamiento, una poética que anuda los seis paradigmas, interacción del pensamiento del lenguaje, el pensamiento del poema, el pensamiento de la ética y el pensamiento de lo político. Porque el ritmo “no es el sentido, ni redundancia ni substituto, sino materia de sentido, incluso la materia del sentido” [2009: 56]. Más cerca del valor que de la significación, el ritmo instala una receptividad.

Berman, en cambio, aunque persigue el mismo fin de desarmar la dicotomía clásica que divide adhesiones en el terreno de las teorías de la traducción, intenta resemantizar el concepto de traducción literal. Para ello procede a denunciar, en primera instancia, la confusión entre letra y palabra. A partir de la distinción entre ambos elementos, la traducción literal no es aquella que traduciría palabra por palabra. Para Berman “traducir la *letra* de un texto no equivale de ningún modo a traducir palabra por palabra” [14]. El trabajo sobre la letra no se refiere ni al calco ni a la reproducción, sino a la atención dirigida al juego de los significantes. A partir de allí Berman cuestiona la idea de que traducir es encontrar equivalentes de la lengua de origen en la lengua de traducción. Sin embargo, si se trata de una traducción de las llamadas literarias, la lengua se halla ya en una posición de extrañeza con respecto al uso cotidiano, de modo que la traducción deberá respetar la extrañeza del original, es decir, hay que dar lugar en la lengua de llegada a ese *quantum* de diferencia de la lengua original: es eso lo que él concibe como constituir lingüísticamente “el albergue de lo lejano” [15]. Como en la tradición francesa y en otras lo que se ha tratado de hacer históricamente es de asimilar la extrañeza, de ocultarla, de “limpiar” los textos para

que puedan ser fácilmente reabsorbidos en el canon de las lecturas nacionales, la traducción literalizante se ha convertido en el continente negro de la historia de la traducción occidental. Para el traductor formado en esa escuela, la traducción es una transmisión de sentido que, al mismo tiempo, tiene que dar ese sentido “más claro”, limpiar oscuridades inherentes a la extrañeza de la lengua extranjera [15].

Sin embargo, el empuje de la traducción debe poder transmitir la traducción como experiencia de esa extrañeza fundamental de lo otro. “Dice Heidegger de la experiencia: Tener una experiencia (*faire une expérience*) con lo que sea [...] quiere decir: dejarlo venir sobre nosotros, que nos alcance, que nos caiga encima, que nos sorprenda y nos vuelva otro. En esa expresión hacer (*faire*) no significa justamente que somos operadores de la experiencia; hacer quiere decir aquí, como en la locución tener una enfermedad (*faire une maladie*), pasar a través, sufrir de punta a punta, soportar, acoger lo que nos alcanza sometiéndonos a ello” [17], nos recuerda Berman.

A esta experiencia se suma la reflexión de la traducción sobre ella misma a partir de su naturaleza de experiencia, como pensamiento que se ubica en un espacio intersticial, instalando una topografía del pasaje que prefigura otros pasajes posibles y pasibles de ser pensados filosóficamente, en la medida en que la literatura se enlaza con la crítica y con la traducción como actos consustanciales al acto de escribir. Se escribe, dice Berman, siempre, en un entre-lenguas, en un entre-acto entre la vida y la muerte, en un inter-texto siempre de traducción de un elemento al otro, siempre plural.

Berman propone entonces una analítica de la traducción, que dará paso a una dimensión ética. La analítica posee una triple dimensión que es el reverso exacto de la figura tradicional de la traducción, y opone una traducción ética a la traducción

etnocéntrica, una traducción poética a la hipertextual, y una traducción “pensante” a la platónica.

La traducción etnocéntrica es la que lleva todo a los términos de su propia cultura, normas y valores; la hipertextual remite a un texto que se produce como imitación, pastiche, plagio, adaptación de otro texto ya existente que se usa de base para su transformación: una y otra se implican mutuamente. Porque la idea de la captación del sentido como separado de la forma es platónica (supone que todas las lenguas son una y que reina allí el logos, un logos único que funda la traducción como práctica); el problema es que esta captación del sentido se produce a favor de la lengua de traducción, y afirma su primacía al negar el cuerpo material de la otra lengua. Pero, en la concepción de Berman, el sentido se adhiere obstinadamente a su letra, y todo texto preserva en él una parte de intraducible.

Berman enumera una serie de operaciones características de la concepción de la traducción que él critica, englobándolas bajo el rótulo de tendencias deformantes: la racionalización, la clarificación, el alargamiento, el ennoblecimiento, el empobrecimiento cuantitativo, la homogeneización, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes significantes subyacentes, la destrucción de los sistematismos, la exotización de las redes lingüísticas vernáculas, la destrucción de las locuciones, el borramiento de las superposiciones de lenguas; y concluye: la traducción regida por estas fuerzas y tendencias es fundamentalmente iconoclasta. Deshace la relación *sui generis* que la obra instituyó entre la letra y el sentido, relación en la que es la letra la que “absorbe” el sentido. Lo deshace para instituir una relación inversa, donde de las ruinas de la letra dislocada brota un sentido “más puro” [72], y afirma que la crítica centrada en el sentido opera como otra forma fundamental de destrucción de la obra.

Pero la traducción, en su *otra* esencia, pertenece originariamente a la dimensión ética, en tanto está animada por el “deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua” [83] (el espacio ético que deslindó Levinas como recibir al Otro en tanto Otro, incluso el espacio de la comunión con lo divino) para dejarlo manifestarse como totalidad de una concepción del mundo.

Por lo tanto, la intención ética, poética y filosófica de la traducción consiste en manifestar en su lengua esa pura novedad de lo otro, de lo extranjero o lejano, preservando su novedad y lejanía, y solo puede hacerlo si se une a la letra y es fiel a ella.

Ricoeur extrema la postura de Berman, a la cual se refiere explícitamente, para presentar su propia teoría sobre la labor traductora. Afirma que el traductor, atrapado entre dos tensiones, las de forzar la lengua extranjera tanto como la propia lengua, ya que ambas se resisten a la traducción, solo podrá hacer un buen trabajo si elabora un duelo: la renuncia al ideal de la traducción perfecta. Ese duelo permite asumir las dos tareas discordantes que debe realizar: “llevar al autor al lector” y “llevar al lector al autor”. El ideal de la traducción perfecta también tiene dos caras: hacer que se manifieste la cara oculta de la lengua de partida de la obra a traducir; y desprovincializar la lengua materna, verla como una lengua entre otras, percibirla como extranjera. El sueño de la traducción, dice Ricoeur, es el sueño de una ganancia sin pérdidas. Sin embargo, es necesario hacer el duelo de ese sueño y aceptar la diferencia insuperable de lo propio y lo extranjero para encontrar la felicidad de traducir como acto dialógico que, en su lucha contra lo intraducible, acierta a construir equivalentes.

Steiner, en tanto, propone un modelo de cuatro estadios en el movimiento hermenéutico de la interpretación en el acto de la

traducción: confianza inicial – agresión – incorporación - reciprocidad o restitución. Lo concibe como la narración de un proceso que se deriva de la práctica real de los traductores. Para Steiner, como para Berman, la teoría se desprende de la práctica misma.

En primera instancia Steiner caracteriza no dos sino tres modelos de traducción:

1. El primero familiariza al lector con las culturas extranjeras en virtud de una transferencia al sentido y la cultura propios.
2. El segundo se apropia de lo extranjero por medio de un sustituto: “el traductor se impregna del sentido de la obra extranjera, pero lo hace con el objeto de reemplazarlo por un aparato nacido de su propia lengua y cultura. Se le impone un atuendo nacional a la forma extranjera” [267].
3. El tercero propone la identidad entre el texto original y la traducción. El traductor debe olvidar las peculiaridades de su nación para producir un *tertium datum*. En este caso las dos lenguas se enriquecen con el nacimiento de una nueva entidad.

Si la traducción es, en las palabras de Schleiermacher citadas por Steiner, “el arte de saber oír” [151], para Steiner mismo la traducción como hermenéutica del impulso confiable de la penetración cultural, la escucha vuelta búsqueda de dar forma y restituir un sentido, permite superar el modelo estéril, la tríada que ha dominado parte de la historia y la teoría sobre el tema: “la eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre se revela como mera contingencia. Carece de fundamento filosófico y de precisión. Pasa por alto el hecho de que una *hermeneia* de cuatro fases [...] es indisociable, en la práctica y en lo conceptual, hasta en los rudimentos mismos de la traducción” [309].

Cuando todas las potencialidades de la lengua se despliegan, como sucede en la literatura, la significación es un contenido

que supera la paráfrasis. Porque solo cuando se capta la “significación de la significación”, es decir el conjunto del potencial expresivo que es inseparable de un juego de unidades verbales, sintácticas, específicamente lingüísticas, se llega a entender a fondo el texto. Es entonces cuando, como lo dice Heidegger, se puede oír a “la lengua hablar” (“die Sprache Sprechen”). Si la “buena traducción puede definirse como aquella donde la dialéctica de lo impenetrable y de lo penetrable, el sentimiento de una extrañeza huraña y de un ‘sentirse en casa’, se despliega sin resolverse, pero también sin dejar de ser expresiva” [383], entonces el trabajo de traducción debe dar cuenta de las resistencias, de los obstáculos que se yerguen en el seno mismo de la comprensión. La tensión, vuelta visible, entre resistencia y afinidad, en un auténtico desplazamiento hermenéutico, definiría entonces la traducción lograda.

### ***Xul***

Si elegimos seguir el recorrido de las traducciones, podemos notar que los valores que se destacan en la elección y presentación crítica de los textos a traducir en *Xul* son:

1. una presencia notoria de la poesía visual y del elemento espacial del poema,
2. lo artificial y el artificio como valores positivos,
3. la poesía como trabajo, o aun como dificultad, idea reforzada por la elección de una tipografía pequeña que complica materialmente la lectura de los textos<sup>2</sup>.

En cuanto a la procedencia y la precedencia de las traducciones, se puede notar que, si bien el criterio es amplio, hay una notable prevalencia de las traducciones hechas por

---

<sup>2</sup> Muchos años después Perednik publicó un libro de poemas impreso enteramente en cuerpo 9.

escritores. La figura que se erige como eje central en torno a la discusión sobre la traducción en el número 9 es la de Nabokov, una figura sin dudas controvertida. En torno a ella, Perednik levanta su propia teoría de la traducción, lo que representa, como es habitual en los trabajos de Perednik, un esfuerzo por situarse por fuera de los presupuestos de las disputas o lecturas habituales para pensar las cosas desde otro lado.

Perednik elige contrastar las teorías de Nabokov<sup>3</sup>, sus enunciaciones abiertas acerca de la traducción, en las cuales ha hecho, como se sabe, una defensa a ultranza a de la literalidad, con la propia práctica traductora de Nabokov. Descubre que hay allí una fisura que resulta fructífera. Porque Nabokov hace la defensa cerrada de la traducción literal, pero traduce transgrediendo, de diversas formas, su propia teoría. Si Nabokov afirma, por un lado, que “el único objeto y justificativo de la traducción es el traslado de la más exacta información posible y esto se logra sólo mediante una traducción literal y notas” (en *Opiniones contundentes*), o “La fidelidad es lo primero”, y aun, “He sacrificado todo a la fidelidad de la transposición: la elegancia, la eufonía, la claridad, el buen gusto, los giros modernos e incluso la gramática: todo lo que los mímicos melindrosos valoran por encima de la verdad” (en: *Reply to my critics*), Perednik descubre en Nabokov a un traductor infiel a sí mismo. Por ejemplo, cuando elige el título en ruso para su novela *Invitación a una decapitación* descarta su primera opción (“Priglasenie na otsechenie golovi”) por hallar en ella una duplicación de un sufijo; al trasladar “Priglasenie na kazn” al inglés, debería haber puesto “Invitation to an execution”, lo que incurre en el mismo defecto, de modo que optó por “Invitation to a beheading”. Por otra parte, el mismo Steiner hace notar que la traducción que hizo Nabokov del *Eugenio Onegin* de Pushkin, traducción a

---

<sup>3</sup> El artículo se titula “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”.

favor de la cual Nabokov hizo su encendida defensa del literalismo, incurre en el exceso de componer una “versión”, porque si se lo compara con el original se puede notar que lo ha influido y alterado. Ha hecho una restitución excesiva por sobrecomposición: “comparada con el original la versión constituye una reanimación y una exposición a tal punto caudalosa e ingeniosa, que ha llegado a convertirse, conscientemente o no, en su rival” [Steiner: 250].

Perednik también da cuenta de un artículo de Nabokov, “El arte de la traducción”, posterior a su defensa del literalismo, en el que, en abierta contradicción consigo mismo, o con lo que Nabokov llama no sin humor “el Nabokov de costumbre”, afirma: “La primera cosa que aprendí es que la expresión ‘traducción literal’ tiene bastante de absurda”. Y ofrece algunas pruebas de ello en los mecanismos propios de la construcción poética: la rima; lo que llama “cadena de vocablos” (las relaciones semánticas que se establecen entre las palabras posicionadas en situaciones equivalentes en el orden del poema); las relaciones entre las palabras en un idioma dado (que no se reproducen en otro). Termina por hacer un absurdo de la traducción literal cuando afirma, al final de su artículo, que ella solo produce monstruos, porque convierte al ave del paraíso en un loro que, “aleteando en tierra, sigue graznando su estúpido mensaje”.

Perednik deduce de ello que no se trata de una evolución del pensamiento nabokoviano o de optar por una determinada teoría, sino que, ya se trate de un Nabokov o del otro, este no supera nunca las características predominantes en la teoría de la traducción: “la aritmética del dos, el vínculo moral, y el conflicto”. Y hace del funcionamiento del par de opuestos un análisis sutil en el que va a tomar un lugar predominante en la dialéctica de la traducción la figura de la ausencia: ausencia de texto original, ausencia de sentido original.



Dice Perednik: “cuando los discursos teóricos atan un escrito que llaman ‘versión’ a la figura omnisciente de otro escrito que llaman ‘original’, lo subordinan a un fantasma, esto es, a la presencia de una ausencia”; al mismo tiempo esta concepción dualista exige de la versión que se fantasmaticice también, que se borre a sí misma en tanto no oficia sino como mero vehículo de otro texto al que, en última instancia, no se tiene acceso directo por estar en otra lengua. Sin embargo, este mecanismo vuelve la concepción misma del dos, imposible: porque “la versión no repite palabras dichas en otro escrito, dice sus propias palabras en su propio diferente idioma. Y por tener un cuerpo de palabras distinto del cuerpo original, dice necesariamente otra cosa” [34]. Perednik propone disolver la idea del par, dejar de pensar en términos de originalidad o causalidad o virtualidad o jerarquía; renunciar a las ideas de fidelidad, respeto, acatamiento, subordinación, de un escrito a otro, ideas éticas que pretenden constituirse en medidas para valorar la traducción, “a favor de ideas estéticas y valoraciones estrictamente literarias” [35], contribuyendo con ello a reforzar la idea de un continuum de lo literario afín a las teorías literarias de autores franceses que alientan tras la ideología general de la revista y de la propia formación de director de la misma.

Perednik, en su comentario sobre Nabokov, arriba a la conclusión de que “el resultado de traducir un escrito literario es, o puede ser, otro escrito literario”.

No sería exagerado leer en esta conclusión sobre la teoría de la traducción de Perednik una cercanía con los valores ya destacados por la revista con respecto a otros puntos, lo que quiere decir, *a fortiori*, una teoría de la traducción empática a la ideología estética neobarroca, en tanto la circulación infinita de los significantes y el desplazamiento también infinito de los sentidos y de las interpretaciones, teorizada por el grupo de *Tel Quel* a partir de fines de los 60, y practicada por el neobarroco

desde sus inicios, conduce a la concepción de una labor literaria amplia en la que los géneros, las jerarquías y los estatutos se confunden, entre los tradicionales géneros literarios tanto como entre literatura, teoría, ensayo, traducción, autor y lector, entre otros. Propaga un continuum genérico en que lo que predomina como valor es la deriva de lo literario como derrame sobre otras prácticas discursivas –llámese filosofía o estética o ensayo o teoría a secas– y sobre otros textos bajo la forma de una intertextualidad y alusividad literarias incesantes; así la literalidad, por obra de los procedimientos de corte y de cita iconoclasta, estalla hacia su contrario: el sinsentido<sup>4</sup>.

No es ajena a esta posición literaria notable en el seno de *Xul* la publicación de la traducción de dos artículos teóricos fundamentales: uno de Gilles Deleuze y uno de Jacques Derrida. El artículo de Deleuze “Esquizología”, traducido por Luis Thonis, aparece en el número dedicado a la traducción, y en él Deleuze hace un trabajo teórico sobre un caso particular muy interesante: un libro publicado por un paciente esquizofrénico de nombre Wolfson, quien se llama a sí mismo “el estudiante de lenguas esquizofrénico” (o el estudiante mentalmente enfermo, el estudiante de idiomas demente, o también, *le jeune ôme sqizofréne*, en un claro juego de homofonías y grafías similar a los que fueran tan caros a Lacan), y que da cuenta de una experiencia singular que es también o, ante todo, una experiencia del lenguaje y con el lenguaje. El estudiante en cuestión no tiene otra identidad que la de una combinación fonética o molecular, porque configura su experiencia (su decir-su escribir) como una traducción que sigue determinadas reglas: dada una palabra de la lengua materna (el inglés), debe hallar una palabra extranjera de sentido similar pero que tenga también sonidos o fonemas comunes (con preferencia en francés, alemán, ruso o hebreo).

---

<sup>4</sup> Según las conocidas teorizaciones de Severo Sarduy.

Se despliega así en su trabajo lo que Deleuze llama el componente maquínico del lenguaje, por el cual las palabras traducidas, como máquinas fantásticas, llevan y reproducen acontecimientos puros, símbolos que valen por sí mismos, desgajados tanto del sentido como del acontecimiento, accidente o efectuación, que pudo haberles servido de pretexto, atacando cualquier idea de origen, intención o sentido primigenio.

La traducción del estudiante esquizofrénico pone en primer plano la autonomía del significante y crea, mediante la descomposición fonética de la palabra, un magma que reúne todas las lenguas en contra de la lengua materna, un cuerpo sonoro, lingüístico, cerrado, y un medio de defensa contra las palabras de la madre angloparlante, a quien no se tolera oír. El psicótico, su amor, su sexualidad, viven así *en* el procedimiento lingüístico mismo de la traducción. La curación del psicótico no consistirá en tomar conciencia de ello, sino en vivir en las palabras la historia de amor que ellas imbrican y que la insuflan: no en designar algo, ni en significar un saber, sino en vivir insuflado y encajado en el procedimiento mismo. De esta manera el psicótico estudiado por Deleuze logra separarse del cuerpo de la madre, no mediante la Ley del padre, lo simbólico, sino alojándose en el procedimiento que lo distancia de la materialidad de la lengua materna. Dice Deleuze:

Todavía es necesario que el psicótico descubra por sí mismo el procedimiento personal preciso que lo pone en escena, y que redescubre la historia desdichada de un amor que su procedimiento murmura y retiene, más oculta aún que si ella estuviera reprimida. Pues, imbricada e insuflada en las palabras, es necesario encontrarla como en una adivinanza, no ya traducirla como un significado. El libro de Wolfson es una de las mayores experimentaciones en este campo. Es en tal sentido que todo en la psicosis pasa por el lenguaje,

pero sin que nada concierna jamás a la significación ni a la designación de las palabras [44].

Allí concluye el artículo. Si bien no hay una nota que explicita la intención de su inclusión en la revista, y más allá de las afinidades explícitas de los neobarrocos, y de Perednik en particular, con el psicoanálisis y la literatura teórica francesa, no es difícil concluir que es esta defensa de la autonomía de los componentes significantes, este extremo de la literalidad de la traducción por el significante expuesta como mecanismo impersonal del procedimiento esquizofrénico, que el artículo en cuestión obtiene su lugar en la revista.

Esta forma de concebir la relación entre significante y significado, en la cual el significante obtiene la primacía en los procesos de creación poética, alentada teóricamente por la intelectualidad francesa y en especial por el grupo de *Tel Quel* a partir de la publicación del famoso artículo de Jean Starobinsky acerca de los cuadernos de Saussure, no está alejada de las teorías de la traducción defendidas por el mismo Perednik en el número 9, en que la práctica de la traducción se entiende finalmente como un trabajo literario que se extiende a la sombra de otro texto literario, planteando un continuum literario y genérico que otorga estatutos equivalentes a lo que antes eran “original” y “texto traducido”. Está también en la base de la poética del neobarroco, opera como su justificación teórica y lo define como una poética de base experimental que se proyecta a partir de una evidenciación de la materialidad lingüística y sus posibilidades de atomización y explosión de los elementos semánticos, así como de un trabajo de literaturización de la experiencia lingüística y una alusividad e intertextualidad generalizadas.

En el mismo número de la revista se publican a continuación, para completar esta presentación teórica, tres capítulos del libro de Wolfson, traducidos y anotados por la psicoanalista

Florencia Dassen, lo que constituye sin duda un aporte y un esfuerzo importantísimos, si se tiene en cuenta que el texto de Wolfson es más complejo de traducir, si cabe, que el *Ulysses*, de Joyce. Encontramos también una nota de Luis Chitarroni sobre Nabokov, el poema de Nabokov acerca de la traducción, una nota de Sollers sobre Joyce, una nota de Amalia Sato sobre la escritura japonesa, acompañada de una traducción de algunos párrafos de *El libro de la almohada*, una nota de Nahuel Santana sobre los sonetos de Camoens, la traducción de sonetos de Camoens y de poemas celtas, del poema “Prometeo”, de Lord Byron; del “Prometheus”, de Goethe, y del prólogo al “Prometeo Liberado”, de Shelley. De este modo se confirma que para *Xul* la traducción como problema debe entenderse en un sentido amplio, que hace al estudio, crítica, reescritura, imitación, versiones, de textos de la cultura universal.

### ***Diario de Poesía***

Por su parte, en los *Diarios* de esos mismos años, encontramos, entre otras, las siguientes traducciones (que jamás son llamadas “versiones”): en el número 1 Allen Ginsberg por Eduardo Stupia; poemas de Yannis Ritsos por Juan L. Ortiz; en el número 4, Nabokov por Irina Bogdachevski, Javier Marias y Félix de Azua; Ashbery por Javier Marías; Paul Celan por Jesús Munárriz; William Carlos Williams por Hugo Gola. En el número 5 un *dossier* de poesía brasileña con traducciones de Claudia Poncioni, Jorge Fondebrider y Pablo Bari. En el 6, Jim Morrison por Marta Esviza Garay; Bukowski por Nina Gerassi y Jorge Fondebrider. En el 7, Seamus Heaney por Mirta Rosenberg y Joseph Brodsky (*dossier*) por Irina Bogdachevski.

Si bien se deja ver que en los primeros números la selección de traducciones y traductores parece depender en parte de la notoria inserción de Daniel Samoilovich, director de la

publicación, en el mundo cultural madrileño, ciudad donde residió varios años, con el correr del tiempo se notará claramente una tendencia a convertirse en una revista de difusión de la poesía latinoamericana, con traductores del *staff* y allegados, y con inclinación por la presencia de autores de habla inglesa [Venturini; Raggio]. El mismo director aparece firmando las siguientes traducciones: en el número 12 [otoño de 1989] poemas de Raymond Carver, en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 17 [verano 1990], poemas de Joseph Brodsky (del inglés) en colaboración con Mirta Rosenberg, en el 19 [invierno de 1991], poemas de Jonn Ashbery en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 23 [invierno de 1992], poemas de Katherine Mansfield en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 27 [invierno de 1993], poemas de Marianne Moore, en colaboración con Mirta Rosenberg; entre otros.

En el número 30 [invierno de 1994], publica una columna en la que defiende la importancia de la “idea” en poesía; y en el 31 [primavera de 1994] traduce, en colaboración con Antonio Tursi, un ensayo de Peter Levi, catedrático de poesía de la Oxford University, sobre Horacio, “El más chino de los poetas romanos”<sup>5</sup>, acompañando de la traducción de dos “Odas” del poeta latino, también en colaboración con Antonio Tursi.

En *Diario de Poesía* las traducciones suelen estar acompañadas de notas y ensayos sobre el autor traducido, de largo variable. Estas introducciones al autor en cuestión consisten la mayor parte de las veces en un relato biográfico, con datos de época y procedencia, que recalca los años y circunstancias de la aparición de los textos. A veces aparecen acompañados de una cronología y de, lo que es más importante, una evaluación, también de largo variable, acerca de las particularidades de su poética, aquellas que lo distinguen y constituyen la marca de su estilo. Si en casi todos los casos se destaca el criterio que da, de

---

<sup>5</sup> “Recogido en *The art of Poetry*, Yale University Press, Londres, 1991”.

algún modo, sustento al proyecto de la revista y a su nombre, por lo que refiere a la relación entre el trabajo propio de un periódico y lo novedoso (por ejemplo, en el *dossier* sobre Marianne Moore se aclara que “ha sido muy escasamente traducida al castellano” y que el trabajo de *Diario* está “apoyado centralmente en la presentación de algunos de los muchos poemas de Miss Moore que quedaban inéditos en castellano” [*Diario* 27: 11]), resulta por demás interesante intentar evaluar la posible influencia de los poetas elegidos para ser traducidos y su relación con la poética reconocida como dominante en la revista, poética que resultó ser una de las hegemónicas de la década de los 80 [Porrúa].

A este respecto se destacan las posiciones poéticas de Raymond Carver que el autor expresa en el marco de una entrevista que le fuera hecha por Mona Simpson y Lewis Buzbee, y es traducida por Mirta Rosenberg. Allí dice Raymond Carver:

Isak Dinesen dijo que ella escribía un poquito cada día, sin esperanza y sin desesperación. Me gusta eso. Pasó la época, si es que alguna vez existió para nosotros, en la que una novela o una pieza teatral o un libro de poemas podía cambiar las ideas de la gente acerca del mundo en el que viven o acerca de sí mismos. [...] Pero cambiar las cosas por medio de la ficción, cambiar la afiliación política de alguien o el sistema político mismo, o salvar a las ballenas, o a los abetos de la extinción, no. No si esa es la clase de cambio a la que usted se refiere. Y tampoco creo que eso es lo que la escritura tiene que hacer. No *tiene* que hacer nada. Sólo tiene que estar allí por el feroz placer que nos da hacerla, y por la clase diferente de placer que produce leer algo durable y hecho para durar, así como bello en sí mismo. Algo que irradia luz –un resplandor persistente y firme, por penumbroso que sea [*Diario de Poesía*. 1989. 12:18].

Con respecto a Marianne Moore, el destacado dice que “Marianne estaba profundamente interesada en la técnica de las cosas. La manera precisa de hacer algo era poesía para ella”. [*Diario de Poesía*. 1993. 27:16].

En *Diario 23* hace notar Mirta Rosenberg, en la nota que acompaña la traducción de los poemas de Katherine Mansfield, que Mansfield difundió “un cuerpo poético pequeño, misceláneo y frágil que, no obstante, deja constancia de un consumado manejo de la imagen, una notable pericia combinatoria ejercida con pocos elementos y una originalidad punzante en su modernidad” [12].

También se puede pensar, además de la heterogeneidad de los poetas traducidos, que combina ganadores del premio Nobel con poetas de la cultura subterránea y poetas del rock, en la defensa de los lenguajes contaminados que surge a partir de una carta de lector que cuestionara los resultados del Segundo Concurso de Poesía Hispanoamericana hecho por *Diario*<sup>6</sup> y ver cómo desde el número 1 aparece un marcado eclecticismo de géneros culturales, no específicamente literarios, y una inclinación por los géneros menores, los de la sub-corriente bufa o grotesca, como el chiste, la injuria, o iconoclasta, como las letras de canciones, que promueve y promete una cierta contaminación feliz entre los mismos, en la traducción que hace Samoilovich del *Cuaderno genovés*, de Montale [*Diario 26*], o los pequeñísimos fragmentos del *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, titulado “El arte de injuriar” [*Diario 29, 5-6*]<sup>7</sup>. Unos años después la revista publicaría y premiaría textos

---

<sup>6</sup> Los resultados del concurso se publicaron en *Diario 41* [invierno de 1997], y fueran cuestionados por el lector José Emilio Tallarico en el número 42. Daniel García Helder responde a esta carta en el mismo número. Para un análisis más detallado de estas discusiones cf. Mallo 2009 y Mallo 2010.

<sup>7</sup> De una compilación de casi ocho mil citas de diversos autores, *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, reunidas por Colin Jarman, Londres, 1992.



de autores que como marca de su poética introdujeron el uso reiterado de malas palabras en los poemas<sup>8</sup>.

En el *dossier* dedicado a Carver, se lee en la bajada del reportaje al escritor norteamericano traducido de *Paris Review* por Mirta Rosenberg:

Carver es un hombre grandote, que usa ropa simple, camisas de franela, pantalones de trabajo o jeans. Aparentemente vive y se viste igual que los protagonistas de sus relatos. Para alguien de su estatura, tiene una voz notablemente baja e indistinta: “a cada ratito hay que agacharse y acercarse para entender lo que dice, preguntándole el irritante. ¿Cómo, cómo?”, dicen Mona Simpson y Lewis Buzbee, autores de este reportaje [*Diario 12*: 14-18].

Esto hace eco con la cita de la página 15 de las propias palabras de Carver: “Hace algunos años leí algo en una carta de Chejov que me impresionó. Era un consejo a uno de sus corresponsales y decía algo así: amigo, no tienes que escribir acerca de personas extraordinarias que hacen cosas memorables y extraordinarias”. Se destacan también unas palabras de Carver (cuyo núcleo, como posición intelectual, se deja leer fuertemente y sin cambios en las posiciones poético-políticas de la llamada poesía de los 90<sup>9</sup>) en la entrevista que acompaña la traducción de algunos de sus poemas: “No. No creo ni por un instante en esa tontería shelleyana que dice que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo ¡Que idea!”.

La tapa del número 12 anuncia de este modo el dossier sobre Carver:

---

<sup>8</sup> Me refiero sobre todo a los resultados del Primer y Segundo Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por *Diario de Poesía*, algunos de cuyos ganadores fueron Martín Gambarotta, Santiago Vega (Washington Cucurto) y Santiago Llach.

<sup>9</sup> Se pueden consultar al respecto los números de *Diario* 36 y 37 dedicados al tema “Poesía y política hoy”. También Mallol 2009.

A principios de agosto de 1988 murió en Port Ángeles [Washington] Raymond Carver. Tenía 50 años y era el principal nombre de la corriente de renovación de la literatura norteamericana conocida como “minimalismo”: mínima efusión, mínimo artificio visible, máxima concentración en esos artilugios que no se ven. Carver llevó estas consignas también a la poesía donde encontró un terreno de caza para esas epifanías que sacuden como un rayo la vida gris de los personajes y el idioma [1].

Por su parte, en “El paisaje como tentación”, un artículo propio publicado en *Diario 19* [invierno de 1991], dice Samoilovich:

Personalmente me interesa más el desafío que representa la lírica hoy, cuando no hay sujeto, no hay objeto, ni hay conocimiento “verdadero” posible. ¿Es posible una lírica en un contexto tan humorístico, tan caprichoso? Yo creo que sí: si fue posible mezclada con el festejo de un emperador, con la enseñanza de las labores del campo, con la fe religiosa, con la propaganda política, con la diatriba y con la lisonja ¿por qué no encontraría motivos en este mundo postindustrial extremadamente artificioso, con su sujeto en cuestión y sus objetos muy poco evidentes? [23-24].

Quedan claras, entonces, en el marco de la discusión acerca de la posibilidad o imposibilidad del lirismo en la sociedad posindustrial, acerca de la función de la poesía, acerca del lugar del poeta, e incluso acerca de la relación entre las palabras y los objetos en el llamado “objetivismo”, las líneas principales de una concepción de la poesía defendida por el director de la publicación: lo interesante es el hallazgo de un cierto lirismo de nuevo cuño que surja justamente de esas condiciones sociales, políticas y estéticas, cuando no se cree en el sujeto ni en el objeto; cuando la sociedad y la estética masivas hacen del

*kitsch* la ruina de la alta cultura; de los basurales y las ruinas y los barrios marginales la contracara del urbanismo; de la pobreza lingüística e ideológica el fracaso de cualquier erudición e ilustración; de las huellas de la dictadura más sangrienta de la historia argentina, la desconfianza absoluta con respecto a los discursos oficiales<sup>10</sup>.

Por eso es posible afirmar que la postura y el artículo de Samoilovich se desarrollan en relación con la poética de la revista en tanto “formación cultural” [Williams] como una defensa ideológica o como meta-poética. Ello se hace explícito y notorio en la nota 5 al pie del artículo antes citado. Después de afirmar que en este contexto “suena como una cantilena o peor como una monserga repetida el llamado a ocuparse de las palabras”, Samoilovich anota: “El recurso es extremadamente torpe, ingenuo; el sujeto está, me parece, suficientemente averiado como para que un simple verbo conjugado pueda devolverle solidez”, y en la nota 3 había citado en extenso unas palabras de Saer con respecto a la ficción y aclarado su importancia para la poesía:

Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo de que el tratamiento limitado de lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación

---

<sup>10</sup> Entrevista de la autora a Daniel Samoilovich, diciembre de 2015. Inédita.

ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria<sup>11</sup>.

Samoilovich la comenta así:

Hay, por supuesto, mucho más para decir; mi tema, sin embargo, no es el estatuto de la ficción: lo que estoy tratando de decir es que si uno encuentra una raya en el plano, no tiene ninguna obligación de ir corriendo a buscar un lápiz para continuarla hasta el infinito. Hay otras cosas para hacer con ella, la mejor de las cuales tal vez sea usarla como garrocha para saltar a otro lado, a la manera del gato Félix. Más técnicamente: la hipérbole no es, me parece, la única operación posible. [24].

Samoilovich se manifiesta así abiertamente, de maneras diversas pero concomitantes, en contra de las ideas de artificio y dificultad o hermetismo como características valiosas del trabajo poético y defiende una idea de búsqueda por el lado de lo cotidiano, lo mínimo, lo aparentemente simple pero trabajado a otro nivel.

El número 10 de *Diario de poesía* había dedicado su *dossier* a la traducción. Aparecían allí “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin; un reportaje a Steiner y la traducción al español por primera vez, hecha por Nora Catelli, del texto de Paul de Man, “Conclusiones acerca de *La tarea del traductor* de Walter Benjamin”. Hay también un artículo de Jorge Aulicino, cinco comentarios breves sobre diversas traducciones de poemas famosos<sup>12</sup> que se dan confrontadas con los originales, más una cantidad de apuntes, notas a pie, fragmentos de artículos, prólogos, encuestas y reportajes en que distintos autores se

---

<sup>11</sup> “Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *Punto de vista*, número 40, Julio septiembre de 1991”.

<sup>12</sup> “El albatros”, de Baudelaire; “Barcos sobre el Marne”, de Montale; “La carretilla roja”, de W. C. Williams; “Odas I, IX”, de Horacio, y los “Preludios”, de Eliot.

expiden sobre el tema. En esta sección de apuntes recopilados de las más variadas fuentes no faltan los nombres de Borges [citado tres veces], César Fernández Moreno, Vladimir Nabokov, Giovano de la Volpe, C. S. Eliot, Bartolomé Mitre, en prólogo a la traducción de 1889 de *La Divina Comedia*, Angel Battistessa en prólogo a su traducción de *La Divina Comedia* del año 1973, José Ortega y Gasset, Aldo Pellegrini, Ezra Pound, Paul Valery, Alberto Girri, Alfonso Reyes, César Aira, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros.

La cantidad y variedad de las opiniones y concepciones acerca de la traducción presentadas en este recorte de citas no permitiría marcar una única teoría acerca de la traducción que se pudiera afirmar como línea rectora de la publicación; sin embargo, es posible notar que todas o casi todas ellas apuntan a la idea de una posibilidad más o menos feliz de la traducción basada en su misma dificultad o casi imposibilidad, así como en el artículo de Aulicino, titulado “Elogio de la traducción” se destaca esta idea central: “Es legítimo dejarse impregnar por las versiones de poesías de otras lenguas en tanto esas versiones nos venzan”. [27].

En este sentido la cita del reportaje a George Steiner que funciona a modo de epígrafe y que dice “El genio del lenguaje radica en su poder para dar falsos informes, para deformar, para reformar, para metamorfosear y transportar. Los miles de posibilidades secretas y privadas de sentir justifican la existencia de miles de lenguajes. No ha habido poeta que en algún momento de su vida no haya sido acosado por la posibilidad de crear un lenguaje que le pertenezca en exclusiva”, da cuenta de uno de los ejes fundamentales de la discusión que se dio en esos años entre *Diario de poesía y Xul* y que tiene que ver con las tensiones entre los polos comunicativo y hermético en relación con el lenguaje poético, es decir, entre la búsqueda del lenguaje personal o de la experimentación, y la de un lenguaje que permita una

traductibilidad posible y una relación con un público no necesariamente erudito.

## Conclusiones

El primer número de *Xul* defiende como valor cierto hermetismo poético en tanto que *Diario de poesía*, desde su primer número, se coloca decididamente del lado de la posibilidad de comunicación del discurso poético. En este trabajo puede observarse cómo esta oposición parece en cierta medida repetirse y en cierta medida zanjarse en torno a la cuestión de la traducción. Si con respecto al imperativo erudito de que solo es posible leer la verdadera poesía de un autor en la lengua original *Diario de poesía* sostiene y actúa bajo la idea de que existe algo que se transmite de la poética de un autor por medio de una traducción acertada y que siempre es preferible leer siquiera una cierta traducción a abandonar por principio la lectura de un autor determinado solo porque ha escrito en una lengua extranjera, *Xul* expone la extrañeza absoluta y lo irreducible de la lengua otra con su publicación de escritos en sánscrito y en otros idiomas prácticamente desconocidos para el lector de poesía en la Argentina.

Por otra parte, el trabajo traductor de *Xul* se aproxima más, desde su base ideológica, a las teorizaciones de Meschonnic y de Berman, teóricos franceses que desarrollan su anti-hermenéutica de la traducción desde un fondo ideológico que abarca la lectura y la escucha-recepción de conceptos del psicoanálisis lacaniano y del posestructuralismo francés, como la investigación en torno al anudamiento cuerpo-lenguaje o la idea del otro y del Otro como extranjeros absolutos y a la vez constituyentes ineludibles de la propia subjetividad. De este modo, la concepción de la traducción de Perednik y parte de la labor traductora de la revista se manifiestan como vanguardia de las concepciones traductorales de raíz teórica francesa, de

cuño lacaniano y posestructuralista, que verán su expresión como textos acabados y publicados con cierta posterioridad.

*Diario de Poesía*, por su parte, presenta otra vanguardia, de cuño sajón o filo-sajón, alejada de los presupuestos psicoanalíticos franceses, también mediante el adelanto editorial y la traducción de textos teóricos fundamentales que verán su publicación en libro con posterioridad a la de la revista, como el de De Man, y se manifestará, tanto desde lo teórico como desde la práctica, más afín a las ideas de Ricoeur y Steiner, en una defensa abierta del valor de las traducciones y en una confianza, no ciega sino crítica pero positiva, en la posibilidad de comunicación de determinadas características poéticas a través de las diferentes traducciones, siquiera sea como tensión siempre irresuelta y que llama a re-traducciones permanentes.

Sin pretender dirimir una cuestión teórica tan compleja y tan antigua como la que rodea al problema de las traducciones, las revistas de poesía consideradas en este artículo exponen puntos de vista propios y ajenos, publican artículos de teoría, discuten con ellos, publican sus propias traducciones, y muchas veces estas traducciones están hechas por los poetas que integran el equipo de trabajo permanente de la revista.

Las posiciones con respecto a las teorías de la traducción y las prácticas traductorales hacia las cuales se inclinan las líneas dominantes de las publicaciones, en especial sus directores considerados como quienes deciden las líneas editoriales, qué se publica, cómo, bajo qué luz, están, como se ha mostrado, en consonancia con las poéticas por ellos defendidas en las situaciones de debate y de confrontación.

Al mismo tiempo, la lista (si bien no exhaustiva a fin de no cargar el presente artículo de una cantidad de información que lo reduciría a un mero ejercicio de compulsión), de autores y textos traducidos, y la forma en que esas traducciones son

introducidas en los cuerpos textuales de las revistas, revelan de qué manera, en cada caso, esa voz de lo extranjero, esa otredad de las poéticas extrañas, se deja percibir, se extrañifica o se alberga, en los distintos casos.

Si la labor de la traducción implica una inmersión en lo extranjero, una lucha o duelo entre lo otro y lo propio, entre lo lejano y lo íntimo, si la lectura rítmica del poema es lo más íntimo de la subjetividad lingüística porque permite que la poesía resuene en su lector, entonces la labor traductora es la que llega a lo más íntimo de la poética de un autor y de la poesía en general, porque trabaja con el ritmo y contra el ritmo, porque le toma el pulso al poema a traducir, al sujeto poético, al sujeto político, al sujeto ético del poema, y lo hace resonar. El poeta traductor tiene la posibilidad única, en la labor traductora, de explorar no solo el idioma extranjero, sino el suyo propio como un idioma extranjero. Entonces si Ricoeur organizaba su teoría de la traducción sobre el concepto de pérdida, los poetas traductores construyen sus poéticas respectivas (ya se trate de exponer a su deriva el significante desasido en el neobarroco, las asociaciones significantes y musicales en las más diversas lenguas, de exponer al lenguaje mismo como el Otro absoluto, o de aprender las poéticas de lo pequeño, el recorte, la palabra precisa, en la traducción de los minimalistas y los coloquialistas de habla inglesa, de corroer el lenguaje establecido de la poesía con la traducción de injurias, de anotaciones de diarios íntimos, de chistes) sobre una cuádruple ganancia: la traducción de poemas del poeta elegido, la puesta en circulación de su nombre y su poética, la afinidad con poetas extranjeros que respalden una poética nacional y, sobre todo, el aprendizaje de la escritura poética en la propia lengua.

Estas cuatro operaciones, que se dan a la vez juntas y separadas, seguirán siendo analizadas en artículos sucesivos; aquí hemos intentado responder a las preguntas iniciales



acerca de la pregnancia de las traducciones en las revistas de poesía, hemos develado su productividad significativa y su peso en una década importante de la poesía argentina, a partir de una lectura que toma como marco las recientes teorías sobre la traducción.

## Bibliografía

- AA.VV. *Diario de Poesía*. 1986- 1996. 1 a 42. Buenos Aires-Rosario.
- AA.VV. *Xul*. 1980-1996. 1 a 12. Buenos Aires.
- BATTILANA, CARLOS. 2005. “*Diario de Poesía: el gesto de la masividad*” Manzoni, Celina. *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- BERMAN, ANTOINE. 2014. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- BRADFORD, LISA, comp. 1997. *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DOBRY, EDGARDO. 2007. “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo y más allá”. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FONDEBRIDER, JORGE, comp. 2006. *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*. (Libros del Rojas). Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.
- GARCÍA HELDER, DANIEL. 1987. “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía* 4. (Pp. 24-25).
- MALLOL, ANAHÍ DIANA. 2009. Poesía, subjetividad y géneros menores: La poesía joven de los noventa en la Argentina. Tesis doctoral inédita. U. Nacional de La Plata.
- . 2010. *Dossier “Lo literario y lo social: nuestros años 90”*. *Katatay*, VI, 8, nov.: 52-83.
- . 2014. “Poesía y traducción: una relectura de la polémica neobarroco-objetivismo”. *Caracol*, 5, Departamento de Letras Modernas, Área de Espanhol: 60-82.
- MESCHONNIC, HENRI. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.

- . 2009. *Ética y política del traducir*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán.
- MUSCHIETTI, DELFINA, comp. 2013. *Traducir poesía*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- PANESI, JORGE. 2000. "La traducción en la Argentina". *Críticas*. Buenos Aires: Norma. (Pp. 77-88).
- PORRÚA, ANA. 2003. "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*". *Boletín*, 11, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- RAGGIO, MARCELA. La traducción de poetas anglófonos en tres revistas de poesía argentinas: *Diario de poesía 1986-2007*, *Fénix 1997-2007* y *Hablar de poesía 1999-2007*. Tesis doctoral. En prensa.
- RICOEUR, PAUL. 2003. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- ROMANO SUED, SUSANA. 1995. *La diáspora de la escritura: Una poética de la traducción poética*. Córdoba: Editorial Alfa.
- SARDUY, SEVERO. 2011. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- STEINER, GEORGE. 1995. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México: Fondo de Cultura Económica.
- VENTURINI, SANTIAGO. 2011. *La traducción de poesía en lengua francesa en revistas de poesía argentinas: 1997-2007*. Tesis doctoral inédita. U. Nacional de Córdoba.
- WILLSON, PATRICIA. 2004. *La constelación del Sur: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.